

Beckett und die Literatur der Gegenwart

herausgegeben von

MARTIN BRUNKHORST · GERD ROHMANN
KONRAD SCHOELL



HEIDELBERG 1988

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

luttons présents sont déjà porteurs d'un âge d'or, d'un monde qu'on voudrait meilleur. Écoutons cette déclaration liminaire du Texte-programme de *L'Âge d'or*,³⁴ qui qualifie parfaitement l'entreprise du Théâtre du Soleil: «Nous désirons un théâtre en prise directe sur la réalité sociale, qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons. Nous voulons raconter notre Histoire pour la faire avancer – si tel peut être le rôle du théâtre.»

*

On le voit: tout sépare le théâtre de Beckett, dont le pessimisme philosophique est poussé à l'extrême et dans toutes ses conséquences dramaturgiques et scéniques, de l'entreprise du Théâtre du Soleil, dont le nom même, selon son animatrice A. Mnouchkine, a été choisi comme le plus éclatant, le plus lumineux, afin d'être porteur d'espoir, de lumière, de plaisir; et, de fait, par sa visée et les spectacles qu'il réalise, le Théâtre du Soleil est fidèle à son nom.

Osera-t-on suggérer les limites de l'un et de l'autre? «A la fin de mon œuvre – avoue Beckett – il n'y a rien que poussière», et il ajoute: «Il n'y a pas moyen de continuer». De fait, logiquement, Beckett aboutit au silence. Le réalisme social et le théâtre politique pratiqués par A. Mnouchkine et ses compagnons aboutissent à une autre limite: le didactisme est guetté par les slogans, les simplifications, les longueurs aussi; et l'on peut trouver un peu sommaire, réductrice, l'idéologie qui prétend expliquer les hommes et leur histoire...

Mais A. Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, fidèles à leur passé, sauront sans doute se renouveler et nous offrir de grands moments de théâtre. Quant aux pièces de S. Beckett, anciennes ou plus récentes, elles obtiennent de beaux succès sur nos scènes. Surtout, si Beckett et le Théâtre du Soleil représentent deux moments marquants, exemplaires, à la fois opposés et successifs, de la vie théâtrale du demi-siècle, n'oublions pas qu'ils ne sont pas les seuls à constituer le panorama de notre théâtre contemporain.

³⁴ P. 14. – On peut compléter cette déclaration par les propos suivants, tenus par A. Mnouchkine au moment de *Méphisto*: «Jamais nous n'avons cru que le théâtre pourrait révolutionner la société (...). Nous savons bien que le théâtre ne peut transformer le monde, il peut seulement indiquer des transformations possibles; il peut seulement transformer les consciences de quelques individus pendant quelques moments» (cité dans G. Sandier, *Théâtre en crise...*, op. cit., p. 40).

MANFRED SCHMELING

Parodie der Unbestimmtheit:

Zur literarischen Wirkungsgeschichte von *Warten auf Godot*

In „Das Theater des Absurden“ bewertet Martin Esslin den Publikumserfolg von *Warten auf Godot*¹ als einen Erfolg gegen die Sehgewohnheiten: Ihn beschäftigt, wie ein „so rätselhaftes, aufreizend undurchsichtiges Stück, das mit allen überkommenen dramatischen Strukturgesetzen bricht“ schon fünf Jahre nach der Pariser Uraufführung die „astronomische Zahl“ von über eine Million Zuschauer habe anziehen können.² Vielleicht wird hier das Innovationsbedürfnis des Publikums der fünfziger Jahre von Esslin etwas unterschätzt, denn die erwähnten Faktoren – hermeneutische Undurchsichtigkeit und radikale strukturelle Erneuerungen – scheinen durchaus geeignet, Rezeptionsvorgänge in besonderer Weise zu stimulieren.

Konkret faßbar wird eine solche stimulierende Wirkung dort, wo Rezeption in neuer literarischer Produktion sich niederschlägt: in Bearbeitungen, Parodien, in der Reminiszenz, dem Zitat u. ä. m. Damit sei zugleich der empirische Bereich abgesteckt, auf den sich die folgenden Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte des *Godot*-Stückes beschränken. Es handelt sich größtenteils um parodistische oder zumindest kontradiktorisch angelegte Texte, die keine eigenständige Existenz besitzen, sondern materiell vom Beckettischen Prae-Text zehren und daher auch nur von Rezipienten mit erheblicher Beckett-Erfahrung adäquat verstanden werden können. Die Fragerichtung wird in diesem Fall vom Charakter des Originals bestimmt: Welche unmittelbaren literarischen Reaktionen ruft ein Theaterstück hervor, das semantisch und strukturell so konzipiert ist wie Samuel Becketts *Warten auf Godot*? Der methodische Vorteil einer solchen Perspektive ergibt sich zwangsläufig: Statt dem Mythos eines globalen Beckett-Einflusses nachzuspüren – ein Mythos,

¹ Ich zitiere nach der dreisprachigen Ausgabe von *Warten auf Godot*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp-TB) 1975.

² Martin Esslin: *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hamburg 1970, S. 28.

der dem unkontrollierten Vergleich Tür und Tor öffnet – ziehe ich es vor, von evidenten, genetisch bedingten Zusammenhängen auszugehen. Nichts spricht dagegen, Samuel Beckett – etwa auf der Grundlage einer gemeinsamen absurden Weltsicht – als Dichter-Vater einer bestimmten Gruppe jüngerer Dramatiker zu betrachten, wie man es mit Blick auf Pinget, Pinter, Hildesheimer, Bernhard etc. immer wieder getan hat.³ Ich gebe nur zu bedenken, daß es manchmal sinnvoll sein kann, danach zu fragen, welche konkreten Lektüre-Erfahrungen der Nachgeborenen diesen „Familien-Roman“ eigentlich begründen.

Mit solchen Familienverhältnissen haben die mir vorliegenden Beispiele aber nicht mehr viel zu tun, es sei denn in einem rein schematischen Sinne als von einer gemeinsamen literarischen Quelle abhängige Schöpfungen. Da es sich vorwiegend um parodistische Transpositionen handelt, gilt es, ihren literarischen Wert mehr von funktionellen als von künstlerischen Faktoren abhängig zu machen.⁴ Man kann die Autoren – ich beziehe mich unter anderem auf Texte von Robert Neumann, Miodrag Bulatović, Bert Brecht, Tom Stoppard und Volker Braun – in zwei Gruppen einteilen. Die einen beschränken sich im großen und ganzen darauf, den fremden Text – also Becketts *Warten auf Godot* – zu parodieren, zu ironisieren, polemisch zu inszenieren usw., ohne sich über eventuelle Alternativen Gedanken zu machen. Die anderen liefern – zumindest ansatzweise – Gegenentwürfe zu den im *Godot*-Stück gezeigten Zuständen und Verhaltensweisen. Für alle diese Rezeptionsdokumente gilt jedoch, daß sie beträchtlich von der Vorlage abrücken, typische Verfahrensweisen und Thematisierungsprozesse bloßlegen. Ich würde nicht pauschal von „Kritik“ sprechen, sondern zunächst nur davon – und damit wird zugleich ein für alle konkreten intertextuellen Beziehungen gültiger dialektischer Vorgang beschrieben –, daß sich der ursprüngliche

³ Vgl. u.a.: Heinz Ehrig: *Probleme des Absurden. Vergleichende Bemerkungen zu Thomas Bernhard und Samuel Beckett*. In: *Wirkendes Wort*, 29. Jg. (1979) H. 1, S. 44ff.; Jack Zipes: Beckett in Germany/Germany in Beckett. In: *New German Critique* No. 26 (1982), S. 151ff. – Fragwürdig ist hier besonders die Verwendung des Terminus „Einfluß“ in der Passage über „Beckett's Influence on German Playwrights“, S. 156f., ohne daß ein solcher genetischer Zusammenhang auch nur ein einziges Mal nachgewiesen wird.

⁴ Die neuere Parodie-Forschung ist sich in der Auffassung, daß der Parodist nur sehr bedingt ästhetische Kriterien zu erfüllen habe, weitgehend einig. Zur „Kompetenz“ des Parodisten („Fähigkeit zur Imitation, Erfindung und Kritik“) vgl. Wolfgang Karrer: *Parodie, Travestie, Pastiche*. München 1977, S. 26.

Wert der literarischen Äußerung nach der Eingliederung dieser Äußerung in die neue Struktur verändert hat.

Die Art und Weise, wie dies geschieht – so lautete meine Arbeitshypothese – scheint bis zu einem gewissen Grade durch den besonderen Charakter des *Godot*-Stückes vorgezeichnet zu sein. Wie man weiß, gehört Becketts *Warten auf Godot* zu jenen Werken, die weniger durch ein bestimmtes Bedeutungspotential, gesellschaftliche Fakten, philosophische Ideen etc. als durch strukturelle Konstituenten überzeugen. Man hat das Stück deshalb oft mit Kafkas *Prozeß* verglichen. Dieses „strukturelle Bewußtsein“ des Autors läßt sich hauptsächlich an zwei Eigenschaften ablesen: zum einen daran, daß Form und Struktur des dramatischen Diskurses verstärkt eigenen „Signifikat“-Charakter gewinnen, zum anderen an der Art und Weise, wie die mikrotextuellen Prozesse auf die Makrostruktur Einfluß nehmen und umgekehrt.

Strukturelle Dichte und Geschlossenheit stehen bei Beckett paradoxerweise im Dienste hermeneutischer Offenheit und Unbestimmtheit. Mit anderen Worten: Unbestimmtheit ist bei ihm nicht das Ergebnis von Zufall oder Willkür, sondern ein systematisch auf allen Ebenen des dramatischen Spiels eingesetztes verfremdendes Produktionsverfahren. Textgeschichtliche Untersuchungen haben im übrigen gezeigt, daß Beckett konkrete, z.B. zeitgeschichtlich inspirierte Elemente der ersten Fassung durch abstraktere, allgemeine Aussagen ersetzt hat. „Unbestimmtheit“, diesem Vorbehalt begegnet man hin und wieder, ist nicht nur die deutsche Entsprechung für „obscuritas“, sondern zugleich selber ein obskurer, wissenschaftlich unpräziser Terminus. Dies, so scheint mir, ist durch diesbezügliche Untersuchungen, u.a. von Heinrich F. Plett, widerlegt worden⁵ (ganz abgesehen davon, daß „Unbestimmtheit“ die doppelte, d.h. semantisch-syntaktische Dimension des Phänomens besser trifft als z.B. der Begriff „rätselhaft“, der – wie in der Beckett-Analyse von Esslin⁶ – meistens nur rein inhaltsbezogen angewendet wird). Bei Beckett erkennt man eine quasi flächendeckende Distribution des Unbestimmtheitsfaktors, und zwar in bezug auf Personen und Namen, Zeit und Raum bzw. Ort, sprachliche und gestische Kommunikation sowie den Fortgang der Handlung. Für alle diese Bereiche lassen sich allgemeinere syntaktisch-semantisch relevante Verfahrensweisen geltend machen, wie Kontradiktionen, Rekurrenzen, Polysemie und Asemie (das „Schweigen“) oder die

⁵ Ich folge weitgehend den systematischen Untersuchungen von Heinrich F. Plett: *Dramaturgie der Unbestimmtheit. Zur Ästhetik der obscuritas bei Eliot, Beckett und Pinter*. In: *Poetica* 9 (1977), S. 417ff.

⁶ Vgl. Anm. 2.

Reduktion. Es handelt sich teilweise um Kunstgriffe, die als einzelne, verfremdende Akte (Tropen) schon immer existierten, bei Beckett jedoch alternativ zum aristotelischen Diskurs eingesetzt werden. Sie stehen im Dienste der systematischen Enttäuschung des Erwartungshorizontes, sind also ein reines „Minusverfahren“ (Lotman⁷).

Es geht mir, wie gesagt, um den Nachweis, daß die Unbestimmtheitsstellen in *Warten auf Godot* eine besondere Anziehungskraft auf potentielle Bearbeiter ausüben. Nicht nur die einzelnen Unbestimmtheitsstellen, sondern die Unbestimmtheit als ein Phänomen der Makrostruktur. Was die Wartesituation als den übergeordneten Unbestimmtheitsfaktor betrifft, so fühlt man sich an eine Erfahrung des Protagonisten aus Kafkas Erzählung *Der Bau* (1923) erinnert: Viele Pausen schließen sich letztlich zu einer einzigen, großen Pause zusammen. An die Wartesituation und an das, was dieses Warten dramaturgisch ausfüllt, knüpfen die Bearbeiter und Parodisten an, und sie tun das nicht zuletzt im Hinblick auf gewisse weltanschauliche Vorstellungen Becketts, die sie hinter den Unbestimmtheits-Strategien vermuten. Nicht die prinzipielle Unbestimmtheit im Sinne von Ingarden oder die rein ästhetisch interpretierten Leerstellen Irsers stehen hier zur Diskussion, sondern ein offensichtlich vor dem geistigen und historisch-gesellschaftlichen Hintergrund des 20. Jahrhunderts definierbarer – zu bewertender – dramatischer Diskurs. Ich werde zuerst auf einige produktionsästhetische Aspekte, anschließend auf die damit verknüpften hermeneutischen Fragen eingehen.

Die Unbestimmtheit, so hat man gesagt, steigere die Einbildungskraft des Rezipienten, führe zwangsläufig zu Konkretisationen.⁸ Auf den wichtigsten dramaturgischen Unbestimmtheitsfaktor des Beckett-Stückes – Wer ist Godot? Kommt Godot? – reagieren die Bearbeiter häufig schon im Titel ihrer Texte.⁹ Typisch hierfür: *Godot ist gekommen* (Bulatović, 1965), *Le retard de*

⁷ Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 147: Als „Minusverfahren“ bezeichnet Lotman „ein System konsequenter und bewußter, vom Leser wahrgenommener Absagen und Verzichte“.

⁸ Plett, op. cit. (Anm. 5), S. 420.

⁹ Vgl. folgende Ausgaben:

- Miodrag Bulatović: *Godot ist gekommen*. Übertragung aus dem Serbokroatischen von Peter Urban. München (Hanser) 1966.
- Michel-Antoine Burnier/Patrick Rambaud: *Le retard de Godot*. In: *Parodies*, Paris (Ed. Balland) 1977, S. 81–87.
- Volker Braun: *Simplex Deutsch*. In: *Stücke 2*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp TB) 1981.

Godot (Burnier/Rambaud, 1977) oder *Auftritt Godot*, eine Szene aus Volker Brauns *Simplex Deutsch* (1981). Technisch gesehen handelt es sich hierbei um eine Form der „continuatio“, für die es in der Literaturgeschichte genügend Beispiele gibt. Hermeneutisch stehen solche Texte freilich in keiner Beckett-Kontinuität mehr, denn mit dem Erscheinen Godots wird die Unbestimmtheit als weltanschaulich oder gesellschaftlich bedingte Produktionsstrategie ja gerade in Frage gestellt, etwa wenn es in der französischen Parodie heißt: «cette suite apporte des éclaircissements sur le personnage même de Godot, Samuel Beckett s'est toujours refusé à la donner à son public»¹⁰. In Robert Neumanns *Wir gähnen auf Wardot* (1962)¹¹ liegen die Dinge insofern anders, als die Mystifikationen des Titelhelden im Titel selbst fortgeschrieben, ja überboten werden: Durch Adjektion („Wir“) und lexikalische bzw. phonetische Substitution (z.B. „gähnen“ für „warten“, Vertauschung der Konsonanten G und W – eine Art Chiasmus) werden überdeutliche Zeichen gesetzt: Die Parodie kann es sich erlauben, zusammen mit dem Leitmotiv und den Namens-Mystifikationen des *Godot*-Stückes (Wardot) zugleich eine für Beckett nicht eben schmeichelhafte Leser- oder Zuschauerreaktion ins Bewußtsein zu heben: die Langeweile.

Das Spiel mit der Identität von Personen und Namen – diese Komponente möchte ich zuerst behandeln – wird bei Beckett das ganze Stück hindurch in Gang gehalten. Sicherheit herrscht, was Godot betrifft, nicht einmal in bezug auf die Benennung: Estragon fragt zum Beispiel: „Heißt er Godot?“ – und Wladimir, der ihn eigentlich zu kennen vorgibt, antwortet nur: „Ich glaube“ (57). Daß Pozzo zunächst für Godot gehalten wird (61), paßt zur Verfremdung der beiden Namen: Pozzo gibt diese Verfremdung, die Verdreifachung (Pozzo – Bozzo – Gozzo), gleichsam an den abwesenden Godot wei-

¹⁰ Vgl. Burnier/Rambaud (Anm. 9), S. 83:

In *Le retard de Godot* wird die Wartesituation nicht nur fortgeschrieben, sondern zugleich umgekehrt. Godot hat beim Anstreichen eines Zimmerfußbodens auf der falschen Seite begonnen, d.h. sich den Weg zur Tür abgeschnitten. Bis die Farbe trocknet, ist er dazu verurteilt, in der hintersten, noch ungestrichenen Ecke des Zimmers auszuharren – während Estragon und Wladimir auf ihn warten. Auch in Friedrich Torbergs *Godot en attendant/Der wartende Godot* (1964) wartet jeder auf jeden: Godot wird sogar von einem „Herrn Kafka“ erwartet, eine Pointe, die einen bestimmten, von der Kritik aufgegriffenen intertextuellen Bezug explizit ins Spiel bringt. (Vgl. Friedrich Torberg, *Gesammelte Werke III*, München/Wien (Langen/Müller) 1964, S. 293 ff.

¹¹ In: Robert Neumanns *Parodien I (Mit fremden Federn)*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt TB) 1978, S. 159 ff.

ter (Godot – Godot – Godin ... steht in der französischen, Gono – Godot – Gobo ... in der deutschen Fassung, 76). Wladimir heißt auch 'mal Monsieur Albert (2. Auftritt des Jungen), Estragon nennt sich Catull, und Pozzo wird Cain bzw. Abel gerufen. Wladimir und Estragon werden als Landstreicher eingeführt, erinnern aber sprachlich und gestisch eher an Clowns. Lucky führt eine halb-menschliche und halb-tierische, auf jeden Fall aber sklavische Existenz usw.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund kurz Neumanns Parodie *Wir gähnen auf Wardot*. Der Autor stellt sein zur Rundfunk- bzw. Fernsehsendung bestimmtes Produkt wie folgt vor:

Diese Fassung, deren deutsche Erstsending ihnen heute präsentieren zu dürfen, wir stolz sind, hat natürlich noch nicht die geläuterte Form des definitiven Textes, der von *aller* Handlung gesäubert ist. Ein Mann, Roquecoin-Felseneck, nicht wahr? Über den Namen allein wäre ein Essay zu schreiben –, kommt an Stelle seines Freundes Cunot in dessen Heim, um mit der Mutter zu sprechen und die Heimkehr des verlorenen Sohnes vorzubereiten. Er findet aber zunächst nicht die Mutter vor, sondern, hochinteressant, Cunots Jugendgespielin – sehen Sie die metaphysische Bedeutung, ja? ... (159).

Soweit die Präambel zu diesem dialogischen Spiel, das zwar handlungsmäßig und von seiner inneren Kommunikationsstruktur her sinnwidrig, aber mitnichten ohne Sinn ist. Zwischen den zwei Möglichkeiten der Bearbeitung – *Überbietung oder Auflösung der Unbestimmtheit* – tendiert Neumann insgesamt gesehen eher zur ersten Möglichkeit. Seine Protagonisten stellen ihre Identität ausdauernd in Frage. Die Namen sind, ebenso wie Becketts Titelfigur Godot, konnotativ aufgeladen – und zwar so, daß eine gewisse Deutungsrichtung (die durch andere Verweise aber gleich wieder relativiert wird) ins Auge fällt. Einerseits erscheinen Roquecoin und Cunot – sprich Felseneck und Kuno – wie Reliquien (Kulturmüll, würde Adorno sagen) aus dem sozial-sentimentalen Repertoire eines Hermann Sudermann, andererseits erinnert der Name Roquecoin an Roquentin aus Sartres *La Nausée*, eine existentialistische Konnotation, auf die ich gleich zurückkomme. Technisch gesehen, präsentiert uns Neumanns Parodie also eine Kontamination verschiedener Texte bzw. Textsorten, wobei Becketts *Warten auf Godot* teils in die Nähe des Trivialen gerückt, teils in existenzphilosophische Höhen transferiert wird.

Als Beispiel für das *Spiel mit der Identität* folgender Kurz-Dialog:

Emanuèle: Wer ist Wardot?
 Roquecoin: Das weiß ich nicht. Ich weiß nur: wir gähnen auf ihn.
 Emanuèle: Kamen Sie nicht her, um auf Cunots Mutter zu gähnen?

Roquecoin: Ich erinnere mich an nichts. Sind Sie Cunots Schwester?
 Emanuèle: Wer weiß, wessen man was ist? (160)

In dem Bemühen, die uneindeutige Personenkennzeichnung als konstitutives Verfahren in Becketts Werk zu enthüllen, stehen die anderen Autoren, z.B. Miodrag Bulatović und Volker Braun, kaum nach.¹² Bei beiden haben wir es zwar mit einem anwesenden, insofern zunächst weniger mysteriösen Godot zu tun, aber von einer klaren Identität dieser Figur kann nicht die Rede sein. Joachim Kaisers Urteil über die „banale Geschwätzigkeit“ des Dramas von Bulatović¹³ (das in der Tat doppelt so lang ist wie das Stück von Beckett) mag die parodistische Funktion dieser Geschwätzigkeit verkennen, aber es trifft den Sachverhalt. Das bei Beckett über Godot Ungesagte oder doch nur Ange-deutete wird aufgefüllt durch explizite Mutmaßungen, Meinungen, Wertungen: Sätze wie „Wir warten auf Godot, der uns erlösen wird“ (21) oder „Godot eine allgemeine menschliche Hoffnung“ (25) konkurrieren mit anderen, mit negativen Einschätzungen. Lucky, der inzwischen mit Pozzo die Rollen getauscht hat (eine Möglichkeit, die schon von Becketts Pozzo ausdrücklich angesprochen wird), bilanziert:

Und dann hat mir auch so ein Psychopath geholfen, Godot (...) Ich glaube, so irgendwie hieß er. (...) dieser Verbrecher, er hätte mich beinahe mit Mehl erstickt ... ja, ja, ja Godot hieß er und war u.a. Bäcker, Lustmolch und Befreier. Drei Berufe! Ein lächerlicher Kerl! (87).

Gebrochen wird das Schweigen um Godot auch bei Volker Braun, freilich nicht um den Preis rednerischer Proliferationen, sondern in Form eines knappen Dialogs und mit viel dialektischem Fingerspitzengefühl. Das Problem der Identität Godots, der zunächst eine Maske trägt, wird im Verlaufe des Spiels auf spektakuläre Weise gelöst:

G (ernst): Didi, Gogo, ich lüfte das Geheimnis. Ich bin nicht Godot (...) (Nimmt die Maske ab) ...
 W: Na und.
 B (gerührt): Ich habe Sie erfunden. Im Théâtre Babylone...

¹² Expliziert wird das Spiel mit der Identität (und seine angebliche Funktion für das Beckett-Stück) bei Torberg. „(Godot:) Da haben wir's. Der Mann heißt Wladimir, unter Umständen Didi, aber er antwortet auch, wenn man ihn mit Herrn Albert anredet. (Junge:) Ja. (Godot:) Weil jeder Mensch immer glaubt, daß sich alles auf ihn bezieht. Das ist symbolisch, verstehst du?“ (294).

¹³ Vgl. das Vorwort zu *Warten auf Godot*, S. 10.

- W: Uns nicht.
 E: Wir sind ihm entglitten.
 W: Ausgeflippt.
 E: Im Odéon, 68, im Mai.
 W: Zu lang gewartet, Sire (209-210)

Die Maske als Symbol der Zweideutigkeit ist eine uralte Einrichtung; hier bringt sie eine neue Variante produktiver Beckett-Rezeption ins Spiel. Die Maske selbst ist, wie Volker Braun im Vorspann zu der Szene ausdrücklich betont, in ihrer Identität „nicht gänzlich gesichert“ (204). Die Verunsicherung des Lesers bzw. Zuschauers wird also keineswegs aufgehoben, sondern durch ambivalente Beziehungen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Spiel und Nicht-Spiel zusätzlich geschürt. (Das Spiel-Moment als Unbestimmtheitsfaktor findet sich übrigens schon in *Warten auf Godot*.) Daß Godots Welt eine Theater- und Scheinwelt ist, wird auch durch den Titel der Parodie, *Auftritt Godot*, – ich betone „Auftritt“ – hervorgehoben.

Zu der Strategie Becketts, alle lebensspezifischen Elemente auszumerzen, gehört auch die Unbestimmtheit der Zeit. Daß sich Estragon und Wladimir zeitlich nicht mehr genau situieren können, daß der Baum von einem zum anderen Tag (?) „voller Blätter“ ist (163, Braun spricht ironisch vom „Beckett-Bäumchen“), daß die Erinnerung an das Gestern ständig getrübt, daß zwischen Wiederholung und Fortschritt schwerlich zu unterscheiden ist – über die Bedeutung dieser motivischen und strukturellen Komponenten als Symptome der inneren „Sandwüste“ (153) der Helden, hat die Beckett-Kritik ausführlich nachgedacht. Nachgedacht haben auf ihre Weise auch die Bearbeiter. Die Disqualifizierung der Zeit als Parameter des Wartens – und des Handelns – setzt sich hier noch einmal in verstärkter Form fort. Im Zusammenhang mit der möglichen Ankunft Godots an einem Samstag fragt Estragon: „Aber an welchem Samstag? Ist heute denn Samstag? Kann nicht auch Sonntag sein? Oder Montag oder Freitag?“ (43). Neumann dagegen: „Man müßte wissen, ob gestern heute war (...) Ist jeden Donnerstag erst Montag?“ (162). Neumann beläßt es also nicht bei der einfachen Amnesie, sondern sprengt die zeitlichen Konventionen und die damit verbundenen Gesetze der Logik auf. In entsprechender Weise bringen Bulatovičs Helden die Gesetze der Natur, d.h. die Jahreszeiten durcheinander.

- Wladimir: Ein seltsamer Tag! Die ersten Flocken, ja – schon wieder Winter.
 Estragon: Das war auch Zeit. Der Sommer steht in voller Blüte.
 Lucky: (...) Ich glaube, jetzt ist Herbst... (118).

Wiederum wird das unsichere Zeitempfinden der Beckett-Figuren bis zum totalen Widerspruch vergrößert (ein *Procedere*, das natürlich noch eine andere Komponente von *Warten auf Godot* ins Bewußtsein hebt: das Problem der gestörten Kommunikation). Solche zeitlichen Widersprüche werden durch entsprechende inhaltliche Kommentare gestützt: „Unter diesem Baum wird schon Jahrtausende gewartet“ (Bulatović, 25). Während es bei Beckett immerhin noch einer hermeneutischen Anstrengung seitens des Rezipienten bedarf – letzterer beobachtet, wie die mythische, die strukturelle Zeit alles empirische In-der-Zeit-sein nach und nach annihiliert – lassen die Bearbeiter immer wieder erhellende, wenn nicht gar reduzierende Schlüsselbegriffe einfließen, die das Warten der Protagonisten als eine ins Unendliche sich verlängernde, ziellose Handlung qualifizieren. Volker Braun läßt freilich erst gar keinen Zweifel darüber aufkommen, daß solche Zeitenthobenheit ausschließlich unter den Bedingungen der Beckettschen Kunstwelt Gültigkeit hat. Die Kunstsituation, ich deutete es schon an, wird durch den fiktionsironischen Hinweis auf die Uraufführung von 1952 explizit.

- G(odot) (listig): „Sie warten doch hier, haha. Ertapt! Sie befinden sich eine Ewigkeit, gewiß aber seit jenem denkwürdigen Abend des Théâtre Babylone im Jahre 1952, bei diesem Bäumchen, nun, Baum und warten.
 (...)“
 W(ladimir): Wir warten auf nichts“ (204).

Wenn Braun hier die *Reduktion* von „warten“ auf „warten auf nichts“ gegenüber der Vorlage noch steigert, so hat das natürlich die Konsequenz, daß sein Godot für Wladimir und Estragon völlig uninteressant bleiben muß: Von ihnen wird Godot nicht einmal als abstrakte Möglichkeit, geschweige denn als eine mit bestimmten konkreten Attributen versehene Erscheinung (bei Beckett z.B. der weiße Bart, der strafende Godot etc.) erwogen.

Man muß sich nun die Frage vorlegen, ob die herausgearbeiteten Vertexungsstrategien über den sichtbaren komischen Effekt hinaus bestimmte hermeneutische bzw. kritische Zwecke erfüllen. Ich hatte schon angedeutet, daß der weltanschauliche bzw. gesellschaftliche Hintergrund der „Dramaturgie der Unbestimmtheit“ (Plett) für den Fragehorizont des Bearbeiters mitentscheidend ist (Stichwort: Entfremdung). Mitentscheidend sind auf der Rezeptionsseite auch die jeweiligen gesellschaftlichen, literarischen oder psychologischen Bedingungen, unter denen die Auseinandersetzung mit Beckett gesucht wird. Es versteht sich von selbst, daß eine auf dem Boden der sozialistischen Gesellschaft verankerte Literatur anders reagiert als ein Autor, der –

wie z.B. Stoppard in *Guildenstern and Rosencrantz are dead* – bis zu einem gewissen Grade selber der Tradition des absurden Theaters verpflichtet ist.¹⁴ Brechts Beckett-Projekt einer *Godot*-Bearbeitung und Volker Brauns literarische Beckett-Kommentare beziehen – was immer sie formal voneinander trennen mag – gegenüber dem sogenannten bürgerlichen Entfremdungstheater eine gemeinsame ideologiekritische Position.¹⁵

Bevor man aber auf irgendwelche Tendenzen zu sprechen kommt, gilt es festzustellen, daß die durch neue literarische Produktion dokumentierte Beckett-Rezeption sich mitnichten wie die Begegnung mit einer *virgo intacta* vollzieht. Literarische Rezeption ist Teil eines überaus komplizierten Vermittlungsprozesses, an dem unter anderem auch die Kritik, die wissenschaftliche wie die Tageskritik, beteiligt ist. Anders ausgedrückt: Mit jeder Bearbeitung Becketts wird ein Stück Literaturkritik, ja ein Stück Rezeptionsgeschichte überhaupt, aufgearbeitet. Ich will zunächst zeigen, wie sich die Vermittlung Becketts durch bestimmte Auslegungsschulen einerseits, durch die allgemeine Theaterkritik andererseits auf die literarische Rezeption auswirkt. In Robert Neumanns Bearbeitung *Wir gähnen auf Wardot* beispielsweise wird die existentialistische Auslegung von *Warten auf Godot* gleich mitparodiert. Auf die Namensassoziation Roquecoin – Roquentin habe ich schon hingewiesen. Derselbe Roquecoin wird von Neumann dazu verwendet, um die im Lucky-Monolog enthaltene Parodie der Wissenschaftssprache existentialistisch umzufunktionieren, etwa wenn es heißt:

Obwohl beziehungsweise gerade weil infolge der existentiellen Erkenntnisse von Kierkesartre und Heidegaard die Un-Existenz infolge des – absolut! durch den Hut gesprochen! – infolge des Langenscheidtschen Wider-Tiefsinns beziehungsweise obtrotz – obtrotz! – der langen Scheide des langen Scheideweges der

¹⁴ Zahlreiche Kritiker heben die parodistische Überbietung Beckettscher Sprache durch Stoppard hervor, u.a. C. J. Gianakaris: *Absurdism Altered: Rosencrantz And Guildenstern Are Dead*. In: *Drama Survey*, Vol. 7 (1968/69), No. 1–2, S. 52ff., sowie Robert Brustein: *Waiting for Hamlet*. In: R. B.: *The Third Theatre*, New York 1969, S. 149.

¹⁵ Claus Hammels *Le Faiseur oder Warten auf Godeau*. Komödie nach Balzac (In: *Sinn und Form*, Berlin-Ost, 23. Jg., 1971, H. 1, S. 155–228) gehört in denselben ideologiekritischen Zusammenhang, muß hier aber unberücksichtigt bleiben. Das Stück – das keine Parodie ist – „wurde angeregt durch die Vermutung des Amerikaners Bentley, Beckett müsse, als er *Warten auf Godot* schrieb, Balzacs Komödie *Le Faiseur* vor Augen gehabt haben“. (Vgl. die „Arbeitsnotiz“ am Ende der oben zitierten Ausgabe.)

Verdacht eines akuten Falles von Tiefen-Synonymitis mit Gähnsymptomen nicht von der Hand zu weisen gewesen worden hätte – (163).

Die „essentials“ dieses Monologs, der zugleich bestimmte sprachliche Vorgänge bei Beckett offen legt und uns eine Quasi-Semantisierung von Unsinnswörtern beschert, kann man beispielsweise in dem bekannten Beckett-Aufsatz (1957) des Existentialismus-Forschers Otto Friedrich Bollnow wiederfinden:

Beckett berührt sich (...) mit dem verzweifelten und düsteren Menschenbild des Existentialismus. Den 'Ekel' Sartres und den 'absurden Helden' Camus' muß man als Hintergrund gegenwärtig haben, um von hier aus Becketts verwandte aber zugleich ganz andersartige Position zu begreifen.¹⁶

Über ein typisches Merkmal absurder Existenz in *Warten auf Godot* klärt uns Bollnow wie folgt auf: „Damit aber nivelliert sich alles und versinkt in dem unterschiedlosen Nebel der Ununterscheidbarkeit.“¹⁷ Dazu gleich eine Stelle aus Neumanns Parodie: Es geht um die interessante Frage, ob Cunots Mutter eine Hose besitzt:

E: Das wird man nie erfahren.
R: Nie?
E: Oder immer.
R: Ist das dasselbe?
E: *Mir* ist es dasselbe. (160–161)

Die ständige Wiederholung des Gleichen, die Einebnung der Gegensätze, die Quantität als Qualität-Ersatz – alles das kennzeichnet die Welt Becketts nicht nur dramaturgisch als „unbestimmt“, sondern – und dies ist die hermeneutische Perspektive, die Neumann auf freilich etwas grobschlächtige Weise herausarbeitet – als Illustration eines zeittypischen Lebensgefühls. Die Kritik – diesmal die Tageskritik – wird sogar explizit ins Spiel gebracht, als es darum geht, die Identität von Roquecoin und Cunot (sprich: Wladimir und Estragon) genauer zu bestimmen.

Auf die Frage „Wer seid Ihr“ (Cunots Mutter, eine Madame *Tristot* fragt!) antworten die beiden:

¹⁶ Otto F. Bollnow: *Samuel Becketts 'Warten auf Godot'*. Wiederabdruck (gekürzt) in: *Modernes Französisches Theater*. Hg. v. Karl Alfred Blüher. Darmstadt 1982; vgl. S. 127.

¹⁷ Vgl. Bollnow, op. cit., S. 130.

Cunot: Wardot hat es gesagt. Die Zeitung hat es gesagt. Wir sind die Fratellinis, aber auf Kotz.
 Roquecain: Auf Kotzkotz
 Cunot: Auf Tiefkotz (163)¹⁸

Als Kontrastprogramm zu dem von Neumann evozierten und zugleich persiflierten existentialistischen Rezeptionszusammenhang kann man Versuche betrachten, die Beckettsche Zeitenthobenheit und Unbestimmtheit durch historisch-realistische *Godot*-Interpretationen zu ersetzen. Die literarische bzw. ideologische Auseinandersetzung mit Beckett – und das ist das hervorstechende Merkmal sowohl bei Bulatović als auch bei Volker Braun – scheint nurmehr Vorwand zu sein für die Gestaltung eigener, den Rezipienten bedrängender gesellschaftlicher Fragen. Schon Brechts einigermaßen erstaunliches Vorhaben, das *Godot*-Stück zu bearbeiten (erstaunlich, weil kein Klassiker, sondern immerhin ein sehr aktueller zeitgenössischer Prae-Text als Vorlage dienen sollte), schon dieses Projekt kann trotz der wenigen Informationen, die man darüber hat, den ideologiekritischen Gebrauchswert von *Warten auf Godot* illustrieren: So sollten z. B. Estragon als „Prolet“, Wladimir als „Intellektueller“ agieren, Pozzo sollte „von Pozzo“ heißen und einen „Gutsbesitzer“ verkörpern. (Bei Bulatović trägt Pozzo „eine serbische Pelzmütze“, ist „Reedereibesitzer“ und zugleich „oberster Richter“, vgl. SS. 21, 58, 114.)

Werner Hecht bescheinigt Brecht, daß er „die Personen vom Kopf auf die Füße und die Handlung auf den Erdboden“ gestellt habe.¹⁹ Was sich hier andeutet, ist also der Versuch, die Abstraktionen des absurden Theaters einer soziologischen Kritik zu unterziehen und das Problem des entfremdeten Menschen historisch, genauer gesagt durch Verknüpfung mit der kapitalistischen, spätbürgerlichen Gesellschaft, zu bearbeiten: Beckettsche Unbestimmtheit versus marxistische Monosemierung. Werner Mittenzwei schreibt in seinem Aufsatz über die *Endspiele des Absurden*:

Nicht weil die Vertreter des absurden Theaters den entfremdeten Menschen zeigen, sind sie zu kritisieren, sondern weil sie die Ursachen seiner Deformierung nicht historisch, nicht an das System der kapitalistischen Produktionsweise

¹⁸ Vgl. auch Geneviève Serreau: *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris 1966, S. 88: «En fait, ce que Wladimir et Estragon évoquent le plus clairement ce ne sont pas des clochards mais bien des clowns: Footit et Chocolat, Alex et Zavatta, Pipó et Rhum ou le trio des Fratellini...» (Hervorh. von mir).

¹⁹ Werner Hecht: *Sieben Studien über Brecht*, Frankfurt 1972, S. 192.

gebunden sehen. Ihnen erscheint die Entfremdung als das ewige Schicksal des Menschen.²⁰

Nach Lukács glaubt auch Mittenzwei zu wissen, woran es liegt, daß die Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Zustände für die bürgerliche Intelligenz kein Thema ist:

Da das Denken dieser Schicht selbst in starkem Maße unter der Entfremdung geknechtet ist, können sie sich den Entfremdungsprozeß selbst nur mystisch vorstellen, als das ewige Schicksal des Menschen, und dennoch warten sie, wie Estragon und Wladimir im Stück auf Godot warten. Wie diese warten sie im Grund genommen auf nichts, aber sie warten.²¹

Auch Volker Braun läßt seine Hippias E. und W. schlechterdings „auf nichts“ warten – aber nach fast zwanzig weiteren Jahren der Beckett-Rezeption in der DDR (Mittenzweis Einlassungen stammen von 1964) gestaltet sich die Auseinandersetzung weniger einseitig, weniger dogmatisch. Die Klischees der Beckett-Kritik („Nihilist“, „Worte“ statt „Taten“ etc.) fehlen nicht, aber sie werden ihrerseits als Klischees bewußt gemacht. Godot erscheint als Kunstfigur, in die man „die Züge der Zeit“ („Erlöser“-Gestalten wie „Jesus“, „Che Guevara“, „Buddha“) hineinprojizieren kann. Weder die „ohne mich“-Mentalität von Estragon und Wladimir, die sich aus der geschichtlichen Verantwortung stehlen wollen – allenfalls „schießen“ sie auf den Kapitalismus –, noch der zur bloßen Formel erstarrte Godot, der am Schluß sein Schein-Dasein erkennt – „Ich schmeiße die Rolle hin“ (209) – sind geeignet, gesellschaftlich irgend etwas zu bewirken. Im größeren Zusammenhang von *Simplex Deutsch* betrachtet, bekommt diese, auf Widersprüche, Polyvalenz und sonstige Unbestimmtheitsfaktoren keineswegs verzichtende Beckett-Parodie durchaus einen Sinn als Kommentar zu den anderen „Szenen über die Unmündigkeit“, wie es im Untertitel heißt. Mangelnde Eigenverantwortung, das Warten auf Weisungen, das bequeme Hoffen auf irgendeinen Erlöser etc. werden als negative, lähmende Verhaltensformen der Gesellschaft im Westen wie im Osten präsentiert.

Deutlicher, politisch expliziter ist der Gebrauchswert von *Warten auf Godot* eigentlich in Volker Brauns Drama *Guevara oder der Sonnenstaat* (1977). Braun stellt hier seine Fähigkeit unter Beweis, nicht nur den Mangel an Dialektik in *Warten auf Godot* dialektisch zu konterkarieren, sondern die

²⁰ In: *Sinn und Form*, Jg. 16 (1964) H. 5. Vgl. S. 734.

²¹ Mittenzwei, op. cit., S. 739.

revolutionäre Bewegung als solche auch in ihren Widersprüchen zu hinterfragen. Der Konflikt zwischen Handeln und Warten wird nun innerhalb der revolutionären Bewegung selber ausgetragen, etwa zwischen dem Tatmenschen Guevara und dem Partei-Funktionär Monje:

Hast du genug geschwiegen, Sekretär. Willst du noch mehr Bäume ansehen, willst du Dich hängen oder soll es ich.

Oder:

Ich höre immer handeln. Wer denn handelt. Das ist Warten auf Godot, Genosse. (...) Ihr habt die Revolution verlegt. In den Plüsch der Diplomatie...²²

Es geht also um die *Mittel*, nicht mehr um die Notwendigkeit der revolutionären Veränderung überhaupt. Im Vergleich mit dieser kritischen, aber doch fest im sozialistischen Denken verankerten Botschaft von Volker Braun erscheint die Godot-Bearbeitung von Bulatović wie ein Rückfall in nihilistische Zeiten. Auch die burleske Verpackung des Problems kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß dem Yugoslawen der Glaube an geschichtliche Veränderung, an gesellschaftliche Verbesserungen abhanden gekommen ist: Godot, der Bäcker, will die Sache des Volkes unterstützen und hilft Lucky, Pozzo zu stürzen. Aber was als Revolte intendiert war, entpuppt sich – einmal mehr – als neue Königsmacherei. Der neue Tyrann heißt nun Lucky; Godot resigniert und verschwindet – einem auch die revolutionäre Bewegung einschließenden zyklischen Gesetz folgend – in den Sumpf, aus dem er einst gekommen war, um die Menschheit zu retten.

Ich darf eine vorläufige Bilanz ziehen: Meine Absicht war es zu zeigen, zu welchen operativen Strategien und hermeneutisch-kritischen Überlegungen *Warten auf Godot* die Bearbeiter anregt, um nicht zu sagen provoziert. Obschon keiner der herangezogenen Texte auf parodistische, teilweise burleske Verzerrung der Vorlage verzichtet, zeichnet sich doch in einigen Beispielen die klare Tendenz ab, die vermeintlichen oder tatsächlichen Ideologeme aus Becketts Dramaturgie der Unbestimmtheit herauszufiltern und einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Diese Prüfung kann, wie das Beispiel Volker Braun verdeutlicht, im Dienste der Auseinandersetzung mit der aktuellen Geschichte stehen oder zumindest ganz auf die Rezeptionssituation des Bearbeiters zugeschnitten sein. Gerade an diesem pragmatischen Verhältnis zum Prae-Text erkennt man, daß *Warten auf Godot*, bei aller Polemik um verschwiegene, vorhandene oder nicht vorhandene Bedeutung in dem

²² Vgl. Volker Braun, *Stücke 2*, op. cit. (Anm. 9), S. 83–84.

Stück, *als* Stück an Bedeutung eher noch gewinnt. Die hier untersuchten intertextuellen Bezüge bestätigen auf ihre Weise den anhaltenden Öffentlichkeitswert, die soziale (vielleicht mehr als die ästhetische) Wirkung des *Godot*-Stückes. Sie bestätigen aber eben auch, daß Beckett sehr grundsätzliche Probleme behandelt. (Ich würde nicht so weit gehen wie Esslin und von „Archetypen“ sprechen.)

Becketts Bestreben, allgemein zu bleiben, begünstigt den produktiven Umgang mit seinen Texten – und zwar bis zu dem Punkt, wo die literarische Substanz nur noch durch Formeln in Erinnerung gerufen wird. Etwa in einer satirischen Analyse der hierarchischen Verhältnisse zwischen Professoren und Assistenten an der Universität Berlin. Titel der Satire: *Herr Pozzo und seine Knechte*.²³ Alle diese Beispiele produktiver Beckett-Rezeption, so möchte ich schließen, strafen den Grafitti-Spezialisten einer New Yorker U-Bahn-Station Lügen, der da geschrieben hatte: „Godot – go home”.²⁴

²³ Heide Ziegler: *Herr Pozzo und seine Knechte*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, Jg. 93 (1985) März, S. 76–81.

²⁴ Zitiert nach Friedman, Melvin J.: *Kritik(er)*. In: *Materialien zu „Warten auf Godot“* II, hg. v. H. Engelhardt und D. Mettler, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1979, S. 368.